CITTÀ DI FIGLINE VALDARNO | ASSESSORATO ALLA CULTURA

CARLO VOLPE

RISTUDIANDO IL MAESTRO DI FIGLINE

Figline

MICROSTUDI 9

microstudi 9

Collana diretta
da Antonio Natali
e Paolo Pirillo

CARLO VOLPE

RISTUDIANDO IL MAESTRO DI FIGLINE

Maestro di Figline, *Madonna in trono col Bambino, angeli e i SS. Elisabetta d'Ungheria e Ludovico di Tolosa*.
Figline Valdarno, Collegiata di Santa Maria.

Premessa

Che Figline tra il XII e il XIV secolo abbia assunto la fisionomia di una 'quasi città' lo testimoniano non solo le sue vicende storiche, ma anche le numerose opere d'arte presenti nel suo territorio che certamente non sfigurerebbero nelle principali chiese di una qualsiasi realtà cittadina, frutto di committenze importanti e di artisti dalle notevoli qualità.

Tra queste vi è la pala con Madonna, angeli e santi *conservata nella Collegiata di Santa Maria, dipinta da quel grande anonimo che tra gli storici dell'arte italiani è conosciuto con il nome convenzionale di "Maestro di Figline", autentico monumento della pittura del Trecento.*

Per contribuire a far luce su questa importantissima personalità e per diffondere e accrescere nella cittadinanza la coscienza del valore culturale di un passato cui appartiene il grande capolavoro, il Comune di Figline Valdarno, tra il dicembre del 1980 e il gennaio del 1981, organizzò, in Palazzo Pretorio, una mostra curata da Alessandro Conti dal titolo Un pittore del Trecento: il 'Maestro di Figline', *al cui catalogo dettero voce Luciano Bellosi, Giovanna Ragionieri, Cristina Tragni, Marina Romiti, Maria Grazia Vaccari, Paolo Pirillo e lo stesso Alessandro Conti. La grande tavola dello sconosciuto artista, dopo il restauro condotto in maniera encomiabile da Rita Alzeni e da Eva Schorscher e seguito da Caterina Caneva della Soprintendenza fiorentina per i Beni Artistici e Storici, fu successivamente il fiore all'occhiello della mostra* Capolavori a Figline. Cinque anni di restauri, *allestita nel 1985 in Palazzo Pretorio dalla stessa Caterina Caneva.*

Carlo Volpe (1926-1984) con il suo saggio Ristudiando il Maestro di Figline, *apparso nel 1973 su «Paragone» (n. 277, pp. 3-33), è da ricordare tra coloro che analizzarono e misero in luce "la cultura complessa dell'anonimo pittore, ricca insieme di ricordi duecenteschi e di singolari e suggestive anticipazioni, non ignara delle novità che Giotto andava allora ricercando e affermando e ben inserita nella tradizione fiorentina, ma profondamente autonoma e originale", come scrisse Alessandro Conti nella presentazione della mostra del 1980.*

L'importante contributo di Volpe che arricchì il dibattito sulla figura del Maestro ormai riconosciuto come uno dei più grandi del Trecento italiano, viene riproposto in questa sede, grazie alla sensibilità di Mina Gregori, Presidente della Fondazione Longhi.
Completano l'articolo di Volpe le immagini di particolari della pala del 'Maestro di Figline' scattate da Antonio Quattrone. Del fotografo fiorentino che negli ultimi vent'anni ha documentato il restauro dei cicli pittorici della Cappella Brancacci, della Camera degli Sposi, della Cappella dei Magi, del Cenacolo leonardesco, della Cappella di San Giacomo a Padova, degli affreschi di Giotto alla Cappella degli Scrovegni e di quelli della Basilica Superiore di Assisi dopo il terremoto, è presentato in questa sede per la prima volta il lavoro completo portato a termine alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso, a restauro ultimato della 'Maestà' figlinese.

Dal 16 ottobre 2010 al 16 gennaio 2011, in Palazzo Pretorio a Figline Valdarno, la pala del Maestro di Figline, insieme ad altre opere, tornerà ad essere al centro di una esposizione intitolata Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio. *La mostra, curata da Angelo Tartuferi, vicedirettore della Galleria degli Uffizi e direttore del Dipartimento dell'Arte dal Medioevo al Quattrocento, rientra nel progetto* La Città degli Uffizi *pensato da Antonio Natali, direttore della Galleria fiorentina, e si propone di presentare gli esemplari più elevati dal punto di vista culturale e qualitativo della produzione artistica del territorio di Figline Valdarno e dell'area valdarnese, per il periodo compreso tra la seconda metà del Duecento e la prima metà del Quattrocento.*

Ristudiando il Maestro di Figline

In memoria di Alberto Graziani

Il discorso sul Maestro di Figline (alias 'della Pietà Fogg') non può essere dissimile nelle premesse e nelle prospettive che lo inquadrano da quello già fatto per Lippo di Benivieni [1]. Sempre la stessa è l'ambiguità apparente dello spazio storico, ancora i medesimi sono i problemi che affiorano dal riscontro dei tempi e dei rapporti di stile per la labilità dei parametri di cultura propria degli anni che lo videro operante, riscontrabili non meno sulla sua opera che su quella di qualunque altro maestro della stessa generazione. Quando cioè, come aveva inteso anche l'Offner, 'the revolution in the language of visual expression in the interval between the late thirteenth and the earlier fourteenth century has made it exceptionally difficult to discover the master-pupil relation in the two successive generations'[2]. Peccato però che questa ragionata affermazione, frutto delle ricerche su Lippo di Benevieni confortate da riferimenti cronologici molto antichi, documentati già sul finire del Duecento, non abbia giovato all'Offner per inquadrare del pari il grande anonimo di Figline nello stesso grembo temporale che lo produsse e che lo rende storicamente, intelligibile e leggibile. Troppo audace doveva sembrare, anche al grande e forse inimitabile ricercatore dei trecentisti fiorentini, violare schemi interpretativi e classificatori già in uso, collaudati per la verità nella perseverante negligenza di fatti non ancora accertati né sospettati, e bensì sospettabili; e affidarsi per contro ad un non preconcetto esame di quegli stessi fatti, altresì accertabili purché siano già intravisti in un momento intuitivo dell'indagine critica. Il gran lavoro di ricerca e lo strenuo sforzo di interpretare quella 'bewildering personality' con una lettura necessariamente inceppata quanto ambiziosa, partiva già in una direzione senza sbocco quando fissava, nonostante tante buone intuizioni a margine, 'the beginning of his activity in Giotto's late maturity'. E lasciamo stare se il percorso dell'artista poteva superare o meno la metà del secolo nei suoi esiti estremi. Una valutazione errata di 'generazione', in quei decenni febbrili e stipati di storia *in progress*, la sfasatura, dico, di una sola generazione è sufficiente a far perdere la bus-

sola necessaria per non naufragare nelle secche della incongruità critica la più oscura; la stessa oscurità in cui hanno vagato altri esegeti ancora più sfortunati sull'argomento, ma tanto meno impegnati dell'Offner, e perciò, se si vuole, più giustificati. Errato l'avvistamento della generazione cui il maestro appartiene, ecco che i collegamenti si propongono fuori misura, e pesantemente suonano in falso. Senza un'utilità vera riuscirà l'ipotesi stessa del rapporto con Simone, anche se converremo sul tema della liliale parentela fra questi due grandi intelletti per l'affinità di taluni moventi sentimentali, ma nel gioco di una partita storica che invita a rovesciare i termini del dare e dell'avere. Quanto poi ad Ambrogio Lorenzetti l'ipotesi del rapporto sul quale l'Offner insisteva riesce addirittura incomprensibile, se non si vorrà riprendere in toni assai più velati, e rovesciandone ancora i termini reciproci.

Ma perché attardarsi in queste premesse quando molti nuovi studiosi sanno già che profitto trarne, grati sì alle buone ricerche che gli studi ci hanno fornito, e dell'Offner *in primis,* ma già al lavoro su ben altrimenti registrate idee di base? Del resto, e sia detto con l'amore e la reverenza dovuti al merito che non sia stato ancora abbastanza riconosciuto, massime se spetta a chi ci ha preceduto e non è più fra noi, quanto di più intelligente poteva sortire da una riflessione sulle opere incomprese del Maestro della Pietà Fogg è già tutto nel saggio, sempre da rileggere, di quel grande ingegno che fu Alberto Graziani, appena affacciatosi ai nostri studi e subito scomparso dopo averli potentemente illuminati in poche brevi occasioni[3]. Ciò che il Graziani più sorprendentemente anticipava, confortato in ciò dagli avvertimenti del nostro comune maestro Roberto Longhi, era la consapevolezza dell'esigenza di abolire mentalmente ogni schema classificatorio già in uso, e ormai di tutto comodo, di cui hanno abusato fin'ora gli studi sull'arte del primo Trecento in Toscana e delle sue origini duecentesche, impacciati dal concetto, o dalla categoria, di 'scuola' locale applicato alla storia di un'epoca in cui la peculiarità di un gusto prevalente, che assimili tutte le espressioni di centri culturali come Firenze o come Siena e di quanti altri la Toscana ne contenne – era ancora ben lontana dall'affermarsi. Ciò infatti ha ritardato l'intelligenza di tutti quegli eventi che in realtà si avverarono al di fuori delle tendenze più note e più studiate; le quali, in ogni caso, soltanto in anni più inoltrati, e separatamente, produssero quella omogeneità di esperienze che sole giustificano la vetusta e grezza nozione di 'scuola', locale, che

più spesso contrabbanda l'orgogliosa affermazione di un mero e talvolta presunto primato municipale.

Quanto alla mente del Graziani fossero presenti queste liberanti esigenze di revisione degli schemi che stringevano e stringono la critica specializzata lo dice magistralmente il passo seguente, steso a commento dell'affresco della sacrestia della Chiesa inferiore di Assisi, che il Graziani stesso ritrovava e attribuiva al maestro: 'Opera fiorentina, anche se non di un fiorentino, è intanto questo affresco. Perché del tempo che tutta la grande pittura italiana, e quanta ne fu fatta! non è in alcun caso giottesca, esso lascia ravvisare in sé freschi riflessi della contiguità di Giotto, quali non avviene di incontrare in nessuna delle altre grandi persone contemporanee. Lo spirito di Giotto informa, francheggia e scioglie la fantasia, ovunque; ma una fragranza di vaghe origini, di inafferrabili radici affondate nel passato e germoglianti in originalissime figure, chiude ogni artista in una sua propria regione: penso, per nominarne alcuni, al Maestro delle vele e del transetto di Santa Chiara in Assisi; a Pietro Lorenzetti; a Simone; al pittore del campanile di Sant'Agostino a Rimini; al Maestro della Santa Cecilia nella stessa Firenze'. Dove dunque si vuole far capire che il ceppo comune di tutte queste e di tante altre personalità non è in una 'scuola' identificabile con un luogo o centro politico sociale, né, *stricto sensu*, vincolata a un maestro, come sarà poi quella giottesca, quanto in una matrice di cultura, quella dell'arte di Giotto, che si andava liberamente diffondendo e alla quale si nutrono artisti di diversa provenienza, già caratterizzati dai comportamenti mentali propri delle diverse, e dal più al meno definibili, matrici storiche di origine. Ma prosegue il Graziani con una chiarezza che non lascia scampo: 'Il posto del Maestro di Figline è dunque fra quelle grandi persone che, tutte ben fuori di quelle *scuole*, dalle cui mura, in ogni occasione, le *influenze* vengono fatte uscire con tanto di marca della gabella di città, e tutte individue per la sola loro anima, varcano il limite della cultura in greco cancelleresco, o tutt'al più in latino malinconico, del Medioevo, quasi sullo stesso passo'.

Nella lettura inimitabile che dell'affresco di Assisi forniva il Graziani, si poneva intanto la chiara proposta di un rapporto mentale con Giotto, tanto intenso quanto profondo, nella educazione del Maestro di Figline; e con un Giotto ancor giovane, per la precisione. Qui era il nodo della questione già tutto sciolto, da servire ad ogni possibile altra illuminazione sui convegni culturali avvenuti fra i maggiori spiriti del primo Trecento.

'Fra il primo e il secondo decennio del Trecento', precisava anzi il giovane studioso. Ed è curioso che l'Offner, industriandosi di dimostrare che il percorso del maestro è tutto da credersi nel secondo quarto del secolo, e piuttosto verso la conclusione di quel periodo per la maggior parte delle opere note, ossia intorno al 1350, non solo non sapesse giovarsi delle intuizioni del Graziani, ma ne tradisse la lettera e lo spirito estrapolando artatamente la indicazione del giovane critico al 'primo quarto del secolo', sempre a proposito dell'affresco di Assisi, che è solo una generica premessa alle precisazioni, per contro dall'Offner non citate né discusse, sulla necessità di risalire a ridosso della Madonna di Ognissanti di Giotto, che il Graziani pensava non lontana dagli affreschi dell'Arena, e prima, in ogni caso, della Maestà di Simone Martini, cioè a dire, prima del 1315. Che era già un bell'ardire. E per l'Offner, sicuramente, un inconcepibile ardire, ad onta di tutte le conclusioni più ragionevoli cui la sua stessa filologia avrebbe dovuto farlo pervenire, segnalandogli arcaismi che sarebbero isolati e anacronistici affatto nel secondo quarto del secolo (si vedano in particolare le sue minute considerazioni sul gusto e la tecnica della decorazione degli ori nella pala di Figline, o sulle sorgenti iconografiche, che egli per la verità ritiene 'romane', dal primissimo Giotto delle storie bibliche ed evangeliche di Assisi e dalle Storie di San Francesco, sempre di Assisi [4]) e tanto più verosimili invece, anzi in chiave neppure arcaizzante, sugli inizi del Trecento e nel corso degli anni in cui può essersi evoluta una personalità che in quei giorni più antichi si fosse in ogni caso formata. Intendo negli ultimi anni del Duecento, quando il primo Giotto di Assisi e delle opere fiorentine più antiche, fino alla pala ora al Louvre e al polittico di Badia, per l'appunto informava, francheggiava e scioglieva la fantasia di ogni artista che genialmente sapesse rinnovare le proprie origini inverandole nella coerenza di una sintassi moderna, che fu per tutti, per molta parte d'Italia, quella giottesca.

Accettando ora la datazione sicuramente corretta dell'affresco di Assisi indicata dal Graziani, che suona 1310 circa, vorremmo però rafforzare il significato implicito del suo ragionamento ridiscutendo il suo già tanto coraggioso asserto, secondo il quale 'la cultura di questo maestro si era conformata, fra il primo e il secondo decennio del Trecento, direttamente all'arte di Giotto'; e subito vorremmo osservare che quello stesso intero arco di esperienze lo si intenderà assai meglio a patto di scorgerne le radici allo scadere del Duecento o all'inizio del nuovo seco-

lo; in breve ritardo, o in un contemporaneo avvio, con il percorso di personalità del resto meno potenti, come il Maestro della Santa Cecilia o Pacino, che il Graziani riteneva nondimeno coetanei del suo autore; ovvero, per dirla più propriamente, in parallelo con Lippo di Benivieni, che sappiamo già attivo a Firenze nel 1296.

Ancor più per il nostro anonimo doveva essere presente ed urgente la intricata realtà della prima cultura trecentesca cresciuta sull'humus secolare sedimentatosi nelle possenti sillogi stilistiche del romanico pittorico italiano della seconda metà del Duecento; ed è in definitiva in quell'oscurità lucente di linguaggi romanzi meticciati col cursus resistente della tradizione dotta, o ritenuta tale, che affonda il pensiero del pittore di Figline, ricavandone liberatorie suggestioni e progetti poetici, formule e acri germogli di argomenti formali, dei quali aveva fatto gran tesoro lo stesso Giotto; e che se Giotto tramutò in volume vivo e lume di spazio, egli andrà animando in polpa e pelle di persone e cose spiranti; in un diverso, tenero e potente principio di mondo; dove non meno che in Giotto sembra tutto, e per la prima volta, da vedere e da scoprire. 'Questo significa – annotava il Graziani svolgendo gli stessi pensieri con un taglio poco diverso – che a tale deviazione era lasciato adito da un lato particolare della stessa complessa cultura di Giotto, quasi da una radice dell'arte di lui, consumata nella fantasia forte di una propria gigantesca necessità, eppure abbastanza viva perché il Maestro di Figline, crescendole accanto, potesse coltivarla e attingervi liberamente.

Questa, in Giotto, si scoprirà forse dove egli coglie dalla realtà spinosi mazzi di nordico agrifoglio, come nel manto che il giovane San Francesco tende al viandante?' Vada; e certo non si poteva dir meglio. Ma se il Graziani avesse fatto in tempo a conoscere quel superbo documento dell'arte del Maestro di Figline che è il 'San Giovanni Battista' della collezione Massari, a Voghenza (*fig.* 1), reso noto dall'Offner soltanto nel 1956, e ancora assai poco o per nulla studiato, avrebbe colto altri e forse più decisivi argomenti per la dimostrazione della precocità dell'arte, e dunque dei tempi, di questo grande pittore [5].

Il Santo protettore di Firenze è raffigurato a figura intera, e perciò con l'immancabile complemento paesistico delle rocce desertiche. Riesce sorprendente che l'Offner non aggiungesse alla sua scheda una sola parola di commento, limitandosi a notare che l'opera nacque probabilmente come icona indipendente, non integrata cioè in un più vasto complesso.

Fig. 1. Maestro di Figline, *San Giovanni Battista*. Voghenza (Ferrara), coll. Massari.

Il che è verosimile. E sorprende per lo meno che egli non abbia additato le troppo palesi concordanze con un'altra immagine del Battista: quella dipinta sulla copertina dello Statuto dei monetieri fiorentini, databile al 1314, per il quale lo studioso avallava la assegnazione alla cerchia del Maestro della Santa Cecilia [6], e che è di grande momento confrontare con la tavola Massari per una prima generica definizione di tempo e di luogo. Che il luogo sia Firenze, a parte il tema caro ai fiorentini, lo dice l'arte del pittore più che in qualsiasi altro suo dipinto. E che il tempo suo sia molto precoce nel Trecento, da interessare addirittura i primi anni del secolo, ce ne convinceremo altresì se ci daremo la pena di attendere ad una diligente lettura che ci farà scavalcare a ritroso lo stesso affresco di Assisi, che fin qui ha accampato i titoli stilistici di maggiore precocità fra le opere del maestro. Tutto infatti vi parla di una arcana possanza sacramentale, grave e pensosa di antichi valori, come se gli spettri benigni delle bibliche visioni medievali prendessero corpo e volume in certezza di spazio: spazio meno calcolato tuttavia, di quello di Giotto, evocato da un occhio meno ragionante, ma con pari forza assai più inquieto e immaginoso.

Il confronto più significativo, all'uopo, sarà con la tavola che Giotto dipinse e firmò per Pisa forse prima del 1300 e che è ora al Louvre; e si intenderà subito il divario marcante, ma non al di fuori di una profonda *concordia discors,* che fra i due maestri è più che mai operante. Lo spazio del paesaggio di Giotto è aspro e profondo fino al limite provato di una lucida geometria, che gli alberi del paesaggio non incrinano, segno benigno di vita e di riscoperta natura nell'altissimo silenzio di un pensiero scritto dalla mente. Il paesaggio del maestro di Figline è invece per se stesso evocatore di spazio, affermando la propria magica apparenza con una assidua applicazione visiva che dalla geometria ragionata giottesca ha tratto il primo segnale del riscontro visuale, ma acquisendo l'oggetto e non la norma, la natura stessa anziché le sue leggi. Giacché, se leggi si nascondono nella realtà del mondo, esse sono, per il Maestro di Figline, capziosamente riposte fra le sue intime pieghe, nei risvolti dell'ombra, nelle crepe di una smorfia mimica, nell'infinita mutevolezza della pelle delle cose, dove l'occhio sensibile che osserva distingue e descrive suggerendo la polpa e la sostanza che dentro si cela, o il caldo e l'oscuro pulsare che vi trascorre.

Un argomento cui l'Offner sarebbe stato assai sensibile, ma che ha trascurato affatto di verificare su quest'opera (e se lo avesse fatto avrebbe dovuto giocoforza rivedere le interpretazioni date alle opere successive

proprio in base alle stesse decorazioni degli ori), impone considerazioni e conclusioni che non lasciano spazio a dubbi di sorta sulla antichità, nel Trecento, della tavola Massari. È il gusto e la tecnica dell'ornato del nimbo (la sola parte lavorata del fondo d'oro): un connotato che consente probanti distinzioni cronologiche, massime in questi decenni, quando le formule decorative si evolvono regolate da una vigile disciplina del gusto, promosso dall'interno, ossia dagli artisti, nel loro rinnovarsi, ma condizionato dall'esterno senza eccezioni, cosi da non consentire ritardi, o quanto meno vistosi ritorni di tipo arcaizzante. Ogni valido studioso della storia della pittura di questa età ne ha ormai preso buona nota; e perciò non avrà difficoltà a osservare che il tipo del nimbo di questo Giovanni Battista è ancora quello più arcaico nel Trecento fiorentino, privo per giunta di ornati tracciati a bulino (il punzone, si sa, apparirà più tardi, alla fine del secondo decennio e forse per merito di Simone Martini), e fregiato soltanto da una puntinatura che corre dentro la circonferenza, all'interno della quale si inserisce un cerchio più rado di punti scuri di maggior risalto, come a ricordare le gemmate aureole delle antiche icone. Orbene, tracciando un parametro con lo svolgimento del repertorio di Giotto (che fu il maestro più significante anche sotto il profilo dell'impulso innovatore dato all'evoluzione del gusto nella tecnica dell'ornato, e dunque il più indicativo per verificare il registro e la sequenza dei tempi), si vede che questi restò fedele a questa stessa formula dalla giovanile 'Madonna' di San Giorgio alla Costa fino al 'San Francesco stimmatizzato' del Louvre e al polittico di Badia, che a mio parere è anteriore al soggiorno padovano; rinnovandolo radicalmente soltanto nel 'Crocifisso' di Rimini e nella 'Maestà' di Ognissanti.

Non una di queste considerazioni consentirebbe perciò di accettare una ipotesi cronologica che spostasse la tavola Massari oltre il primo decennio del Trecento; ed anzi la respingerà quanto più addietro potrà permetterlo il suo respiro indicibile di moderna ottica commozione, quasi affatto atmosferica se non fosse così sacralmente *in vitro* e calata nella cubatura possente dello spazio tutto giottesco.

Opere ben più inoltrate nel tempo, e tutte posteriori all'affresco della Chiesa inferiore di Assisi, per il quale ci piace non aggiungere parola dopo il commento mirabile e le conclusioni convincenti del Graziani, sono le altre del nostro grande anonimo, protagonista parallelo, con Giotto,

dell'arte dei primi decenni del secolo; non esclusi, come si è visto, i primissimi anni. Protagonista tuttavia di ben diversa sorte di quella, gloriosa e universale, di Giotto e della sua tendenza; giacché, se pure egli operò nei luoghi più celebrati, come la chiesa di Santa Croce e la basilica di Assisi, e dunque non senza aver goduto di una stima e fiducia non comune, non godette certo una apprezzabile fortuna; né per sé, né per un seguito fortunato della sua scuola. Ma vero è che il suo non fu il solo caso di rapido oblio seguito alla dispersione delle opere su tavola di maggior mole e rilevanza, come le pale d'altare che al solito ci hanno tramandato, con la firma degli autori, la loro stessa notorietà; che sempre si è oscurata, per contro, nell'assenza del dato anagrafico. Che poi il suo operare si sia ampiamente diviso fra il dipingere su tavola o in fresco e la esecuzione di vetrate (per le quali peraltro avrebbe potuto fornire non più che i cartoni), non è argomento sufficiente, a mio vedere, per spiegare la relativa esiguità del suo catalogo. Il problema specifico peraltro, della attività vetraria del maestro, già bene avviato dal Bologna e svolto con insistite e suggestive ricerche dal Marchini [7], vuole esulare dai limiti che si è prefisso questo scritto, anche perché nessuna delle conclusioni del Marchini introduce elementi che costringano a modificare le tesi critiche del Graziani dalle quali ci siamo mossi e alle quali tentiamo di fornire altri appoggi e altro lume. La proposta stessa del Marchini, non infondata, di 'riconoscere nel maestro che fornisce i cartoni delle vetrate, sempre stilisticamente bene individuate, il pittore assisiano Giovanni di Bonino (e non si dimentichi la circostanza, sottolineata dal Marchini, delle indicazioni fornite dal Fea nella *Descrizione della Basilica di Assisi)* non modificherebbe in nulla i termini del problema, né la impostazione prospettata, e tanto meno i principi che la informano; comprovando semmai quella circolazione di eventi e di idee che farebbe sì che un assisiano, in questo caso (e un caso del tutto analogo è dell'altro assisiate Puccio Capanna: lo 'Stefano' del Longhi), sia per l'arte un fiorentino, ma non certo in forza del concetto municipale di scuola, bensì per l'adesione ad una matrice originaria del linguaggio in precoce gestazione e in rapida crescita verso diramate direzioni e propensioni cui è impossibile, con i deprecati schemi classificatori strutturati per città e regioni, dar luce e norma.

Giovi nondimeno all'approfondimento delle aperture contenute nelle ricerche del Marchini visionare l'affresco con le 'Stimmate di San Francesco' con il quale il maestro lascia un'altra traccia, e non delle meno alte, nello

stesso territorio di Assisi, ossia nella chiesetta dell'antico convento francescano di Rocca Sant'Angelo (*fig. 2*). Il mirabile frammento fu avvistato pochi anni or sono e riferito indipendentemente dallo Scarpellini [8] e da chi scrive al Maestro di Figline. Anche lo Scarpellini, nel suo accurato commento, dopo aver accennato con velata cautela una spiegazione assisiana della nazione di origine dell'autore, confortato anche dalle proposte del Marchini in pro di Giovanni di Bonino, accolte tuttavia con riserva, trovava peraltro opportuno chiarirsi l'anomalo tessuto mentale del giottesco Maestro di Figline sullo sfondo, volutamente non meglio definito, della 'provincia artistica' che ha i suoi confini nella 'regione umbra'. Che è un modo, già più avvertito, di avviare una problematica accerchiandone il tema; che resta, indefinito, nei termini già indicati dal Graziani quando, rifiutando i concetti di 'scuola' e la meccanica definitoria delle 'influenze', lo studioso preferiva evocare il convegno delle personalità innovatrici del primo Trecento toscano, 'tutte individue per la loro anima', quando varcano con eterogenee e incomparabili movenze e con diversi accenti idiomatici le frontiere linguistiche del volgare moderno, auspice il più anziano Giotto, e 'quasi sullo stesso passo'.

Quanto sia preferibile questa impostazione del problema, di tutte la più pragmatica, scartando fin d'ora lo strumento classificatorio del concetto di 'scuola umbra' (cui peraltro neppure lo Scarpellini ha fatto mai ricorso, e che si riconfermerebbe del resto di ben ardua applicazione anche per ogni altro evento della folta e spesso sorprendente produzione degli artisti operanti in quell'area), lo dirà lo stesso affresco di Rocca Sant'Angelo. Come lo Scarpellini osservava, questa immagine delle Stimmate, frammento di una più vasta composizione, si accende di animosi contenuti estranei alla norma giottesca. Ma il confronto d'obbligo è, come per un mentale rinvio e insieme per un viscerale rifiuto, ancora con Giotto, e con le due interpretazioni più antiche dello stesso episodio francescano da lui fornite in Assisi e nella pala del Louvre. A quella composta geometria qui si oppone un folgorante nitore di visione, sfumato nel modellato e inciso nelle profilature, che esalta i contenuti dell'evento sentito in chiave di dramma e di passione mistica. L'oscuro grido e le braccia alte, levate come in un duecentesco Maestro di San Francesco o in un Cimabue, non sono infatti una variante irrilevante rispetto al diverso atteggiarsi, quasi rituale, del San Francesco di Giotto, e propongono per ogni verso un effettivo inquietante collegamento, e

Fig. 2. Maestro di Figline, *Stigmate di San Francesco*. Assisi, Rocca S. Angelo, S. Maria in Arce.

un dato di ideale contiguità sentimentale, e dunque storica, con il repertorio mistico e passionale proprio della già altissima tradizione umbra (ma Cimabue è forse un umbro?) dei decenni precedenti.

Gli accenti violenti del patetismo di quest'ultimo affresco felicemente ritrovato condurrà, piuttosto per ragioni di contenuto che di puntuale contiguità formale, e quindi cronologica, a quell'altra grande testimonianza di stremata e lucida passione che è il 'Crocifisso' a tutti noto (ma quando dico tutti intendo purtroppo soltanto gli studiosi) della chiesa di Santa Croce. La sua datazione, intanto, supera finalmente un esatto termine cronologico, ossia l'anno 1317 in cui fu canonizzato San Ludovico di Tolosa, effigiato fra i santi del tabellone. L'opera è una delle più solenni e memorabili di tutto il secolo, e soltanto una malcelata indolenza o incertezza mentale, che è anche la più tenace custode di ogni già confezionata e consacrata gerarchia di valori, le ha impedito di risaltare col necessario rilievo fra le testimonianze più alte di tutta l'umanità medievale. E non credo sia una finzione affermare che ciò che più nuoce alla sua migliore intelligenza è proprio il fatto di essere conservata in Firenze, in Santa Croce per giunta, fra capolavori di non minore potenza, dove essa sola (o, per il vero, con la scorta meno efficiente di una vetrata e di un affresco assai malconcio) parla una lingua di ormai troppo diversa volontà e inflessione. Il timbro del sentimento d'immagine può sembrar somigliabile a quello, tra il selvatico e il lìnceo, di un pittore nordico, neppure italiano, che peraltro invano si cercherebbe nelle botteghe o nei cantieri dell'Europa contemporanea; vale a dire poco dopo il 1317. Anche la macerazione della contrizione visiva sembra di altre età più confidenti con la verità dei corpi e delle ombre, più sottili nel contornare l'organismo venato e pulsante di un corpo vero, di una epidermide macilenta.

Varrà la pena confrontare, fra tutte le opere del secondo decennio del Trecento, col grande 'Crocifisso' di Pietro Lorenzetti a Cortona, per avvertire almeno un analogo accento di dolorosa tensione. Ma del pari si è parlato di Giotto, e, massime nelle pagine del Graziani, dello stesso Simone, che a questo potrà opporre il giovanile 'Crocifisso' di San Casciano in Val di Pesa. Tutti parametri di certa utilità, anche per verificare la diversa formula della carpenteria, che nel Maestro di Figline è ancora, si badi bene, la più arcaica, e che pertanto concorrono a datare la sua croce non troppo lontana dal 1317 se le altre degli autori menzionati sono già tutte tanto più goticamente evolute. Ma in ultima analisi, dinanzi alla

assorta indipendenza mentale del Maestro di Figline, nessuno di questi raffronti concede una risposta all'ultimo interrogativo. Essi finiscono per dire troppo o troppo poco, sicché il nucleo dell'individualità potente e misteriosa dell'artista rischia di non essere neppure sfiorato.

Si veda nei particolari, la cui lettura sfugge ad ogni stretta individuazione di parentela stilistica: troppo goticamente affinato di ritmo e di calligrafia e troppo sottile e vero di pelle per dialogare con Giotto; troppo elegante nella stesura e nella riduzione cromatica, e troppo lento e volubile nel segno e nel chiaroscuro per legare con Pietro Lorenzetti; o infine troppo patetico o troppo poco aristocratico né goticamente filtrato e cortese per accordarsi con la mondanità di Simone. Vi si afferma in definitiva una tale rarità di sentimenti e una tale insondabile solitudine di scelte e di propensioni da obbligarci a verificare il più sorprendente, forse, dei destini poetici trecenteschi, relegato su un'isola che forse non ebbe altri approdi, né un apprezzabile seguito storico.

Si veda pure, a questo punto, la grande pala, lucida legatura di avorio e oro, di sete e carni preziose, della chiesa di San Francesco [*sic*; in realtà Collegiata di Santa Maria] a Figline Valdarno, e si rammentino i passi del commento che la sensibilità del Graziani ci ha trasmesso con attenzione suprema. Ma proprio nell'occasione apparirà subito certo e disarmante, senza diminuire il merito di alcun commentatore, che individuare e qualificare *per verba*, e soprattutto con adeguati soccorsi filologici [9], l'alchimia dolcemente stregonesca di questo manipolatore di linguaggi e inventore di nuove forme, quale fu anche qui, e in sommo grado, il Maestro di Figline, resterà impresa quasi disperata, che solo al Graziani, non senza un po' di felice candore, non parve impossibile. Né occorre dire ancora una volta quanto necessiti dosare componenti diverse con l'intento di non diminuire, mediante il loro apprezzamento, il margine schiacciante di originalità che tutte le ricopre; le rigenera e le trasforma in vista di quella abnorme fisionomia stilistica che, infatti, ha mietuto tante vittime illustri fra gli esegeti del pittore.

Ma è ben vero, a compenso delle opinioni forse troppo a lungo preconcette dell'Offner, che infatti ebbe il merito, fra ben altre difficoltà, di interessarsi dell'argomento fin dal 1926, che la critica più moderna proprio da quest'opera ha tratto un'ottima indicazione per confermare la tesi del Graziani sulla precoce educazione dell'artista: e fu per merito del Bologna, quando rilevò che la foggia del trono di Figline, che il Graziani

'vedeva', non tanto impropriamente, simile ai 'troni iranici, contesti di pietra, giada, ori e avori, di Cimabue e di Duccio', fra la *'turris eburnea'* e il 'castello d'Amore', in realtà derivava dal seggio che è al centro della 'Visione dei troni', fra le 'storie di San Francesco' dipinte da Giotto sul finire del Duecento nella Chiesa superiore di Assisi. 'Nel caso presente – concludeva il Bologna – estratto con così insperata precisione da un insieme di circostanze obbliganti, come rifiutarsi di attribuire al fatto il senso che esso si arroga, una volta che esso sia stato comparato con la bontà di tutte le altre induzioni sinora prospettate, per sostenere la precocità della nascita all'arte del Maestro giottesco di Figline?' [10].

Nella pala di Figline Valdarno, infatti, chi non vorrà ormai intendere come una dimostrazione di forza e di libertà, in tempi che vertono presumibilmente fra il secondo e il terzo decennio, la eterodossia della stessa impostazione spaziale, per la quale il trono è visto un po' in tralice (come già in quel prototipo di Giotto, ma concepito per ben altro contesto di spazio), negando pertanto la frontalità della formula iconografica trecentesca ormai d'uso incontrastato e corrente? Inutile dire che ad occhi avvertiti sulla vitalità delle idee e delle forme, simili e quasi introvabili collegamenti con moduli superati dalla cultura del tempo assumono per contro il valore animoso di squisite metafore e di sottili segnali analogici, di tanto profonda radice culturale quanto è potente il fiato della illuminazione poetica; cosicché l'invenzione d'immagine si arricchisce dall'interno di segrete risonanze, quasi a compendio fantastico di un tempo ideale stratificato ed esteso al di là della cultura della stagione in cui l'opera fu concepita. E in ogni caso i richiami all'antico cui il dipinto allude vorranno essere calcolati all'attivo dei suoi titoli di precocità cronologica, non meno di tutte le altre indicazioni già tratte dalle opere fin qui esaminate, e non soltanto per riconfermare la precocità della formazione del pittore. Ciò si tradurrà in una datazione approssimante che terrà conto, oltre alla freschezza di quei richiami duecenteschi, di altri inteneriti riscatti stilistici dal repertorio dei primi più cospicui giotteschi, come il Maestro dell'infanzia di Cristo di Assisi (alias 'Parente di Giotto') e il Maestro delle Vele. Ed è tutt'altro che previsto a chi debba assegnarsi piuttosto il dare che l'avere, in una partita che tutto ormai sembra concorrere a far credere che si sia disputata nel corso del secondo decennio: targhe dolcemente impresse o battute in oro, e infine pulite dal lume chiaro che tutto snebbia e distingue, come su un marmo antico; morbidezza di decifrazione fisionomica

e levità di moti e di articolazioni; analogie segrete fra mondo organico e inorganico, fra il moto degli affetti e il simbolismo dei minerali preziosi, come è nella dottrina e nella tradizione anagogica del Medioevo. E finalmente un tenero incolpevole discorrere di idee introdotte in una sintassi che non ha altri precedenti o archetipi costituiti, come fiori sbocciati in serra per lo stupore di chi vive in una ancora acerba stagione.

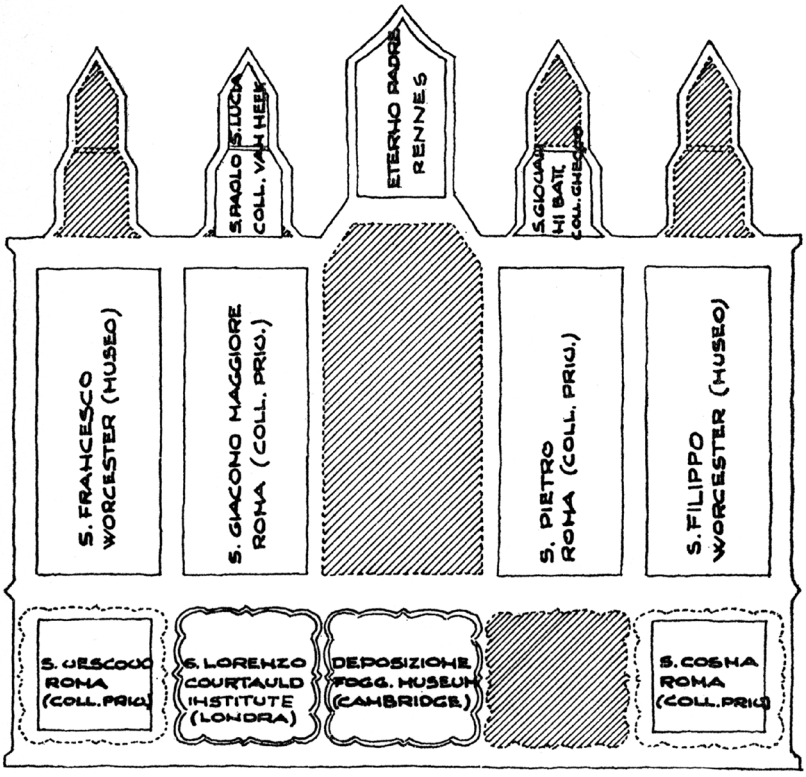
L'opera che dapprima ha dato il nome a tutto il gruppo, da quando l'Offner incominciò ad occuparsene nel 1926 [11], è la tavola del Fogg Museum, scomparto di predella e tuttavia di affatto insolite dimensioni quanto all'altezza (misura infatti cm. 43×50), che raffigura il 'Compianto sul Cristo deposto dalla Croce' (*fig. 3)*. Alla predella dello stesso polittico, malamente smembrato, dovette appartenere anche l'altro scomparto con un 'San Lorenzo', passato con altre opere della coll. Lee of Fareham fra le raccolte del Courtauld Institute di Londra (*fig. 4)*, che è anche ottimamente conservato fino ai margini del supporto oltre la stupenda cornice mistilinea; nonché le due tavolette con un 'Santo Vescovo' e un 'San Cosma' (o Damiano?) che è possibile ammirare in una raccolta romana privata (*figg. 5-6)*. Ma a questo collegamento, già istituito dall'Offner, altro si può aggiungere senza fondati timori di cadere nell'arbitrario. Per intanto, con le parti minori, che costituivano le cuspidi del polittico, nulla osta identificare i due pezzi già resi noti dall'Offner, l'uno nella coll. di J. H. van Heek a 's-Heerenbergh, con le due immagini sovrapposte di 'San Paolo' e di 'Santa Lucia', l'altro già nella collezione Gnecco di Genova, raffigurante il busto di un 'San Giovanni Battista' [12]. Identico è il cretto e il tipo dei nimbi, e più che convenienti le misure se, a giudicare dall'integra predella di Londra, che è di cm. 44×48, e che stava sotto gli scomparti laterali sicuramente un po' più stretti (se si deve tener conto di dieci centimetri all'incirca in meno per lasciare spazio allo spessore della cornice che divideva le immagini del polittico), è da ritenere che questi ultimi fossero larghi 38 centimetri circa. Con la propria base di 29 cm. circa, misurata sulla tavoletta già Gnecco che non ha sofferto decurtazioni, le due cuspidine si inseriscono dunque assai bene, ossia proporzionatamente, nel disegno del coronamento (ma si veda il grafico a p. 26 con il quale si tenta la ricostruzione di tutto il polittico). Quattro scomparti della predella, dunque, con la 'Pietà' al centro, poco più larga, e che deferisce ad un contenuto cristologico della tavola mediana, e due cuspidi, dove non mancano il Battista, caro ai fiorentini,

Fig. 3. Maestro di Figline, *Pietà*. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

Fig. 4. Maestro di Figline, *San Lorenzo*. Londra, Courtauld Institute.

Fig. 5. Maestro di Figline, *Santo Vescovo*. Roma, coll. privata.

Fig. 6. Maestro di Figline, *San Cosma (o Damiano)*. Roma, coll. privata.



e l'apostolo Paolo. E non vorrei esagerare chiedendomi se il 'Dio Padre', della collezione Campana, già nel Museo di Rennes, anch'esso similmente decorato e di cretto assai affine a quello della 'Pietà' Fogg, nonché di misura idonea (cm. 56×29), non sia da immaginare come parte della cuspide centrale dove, per obbligo iconografico in conformità al tema cristologico, sarebbe da prevedersi proprio una immagine del 'Padre', o della 'Trinità'.

Ma mi chiedo a questo punto se fra le opere note del maestro non ve ne siano alcune che potrebbero con qualche diritto pretendere di ritornare idealmente nel contesto del polittico che va prendendo corpo e apparenza di sontuosa bellezza. E all'inchiesta credo che si possa dare, senza forzature, una facile quanto sensata risposta.

Le opere assegnabili al Maestro di Figline che ancora restavano da esaminare [13] sono le due tavole conservate nel Museo di Worcester (Mass.); un 'San Francesco' l'uno, un 'San Filippo' l'altro (*figg. 7-8)*. Tutti i competenti sanno che a quelle due tavole si accompagnano i due pannelli di

identica misura (cm. 96 × 39) [14], anch'essi già nella raccolta Nevin e poi in quella Ferroni in Roma, raffiguranti un 'San Giacomo Maggiore' e un 'San Pietro', ma non più studiati direttamente dagli specialisti dopo la vendita Ferroni, avvenuta nel lontano 1909 (*figg. 9-10)*. Ora la possibilità che ho avuto, grazie alla squisita cortesia dei proprietari, di esaminarli finalmente insieme ai due frammenti della predella, dianzi ricomposta, con il 'Santo Vescovo' e il 'San Cosma', mi ha fatto superare le esitazioni che ancora mi trattenevano dall'ipotizzare l'appartenenza dei quattro Santi già Ferroni allo stesso polittico ricostruito dall'Offner limitatamente alla sola predella. Le misure della base delle singole tavole, prevista in 38 centimetri circa, corrisponde al centimetro, né si chiederebbe migliore consonanza di stile e di gusto negli ornamenti, massime se si appaiano l'elegantissimo 'San Lorenzo' Lee con questo vigoroso 'San Giacomo' avvolto in panni di gran pregio, parente stretto del 'Santo Vescovo' della predella.

Ma quale origine o collocazione poté avere questa mirabile compagine, eseguita certo per committenti di alto censo, e non certo per una chiesa del contado? Per tentare di rispondere gioverà osservare che i Santi già menzionati del registro principale, accanto al San Francesco che indica la provenienza da una chiesa francescana, sono tre dei più venerati Apostoli (se si esclude San Paolo, peraltro presente in una cuspide, e San Giovanni Evangelista); il che ci autorizza a pensare che il contenuto devozionale del polittico si riferisse al culto dei Santi Apostoli, raffigurati ai lati della tavola maggiore che doveva, per convenienza iconografica, presentare una immagine del Redentore, secondo una formula non dissimile da quella del polittico Stefaneschi in Vaticano. Se in ciò non andiamo errati è necessario pensare che la cappella dove il polittico trionfava era dedicata agli Apostoli. Orbene in Santa Croce, dove sussistono opere di somma rilevanza del Maestro di Figline (tali anzi da aver fatto ipotizzare l'esistenza di un intero ciclo d'affreschi del nostro artista nella Cappella Tosinghi Spinelli, che sulla fronte si fregia ancora dell'affresco dell''Assunta', che è appunto sicuramente di sua mano [15]), come la grande Croce che il Vasari vedeva appesa fra la Cappella Peruzzi e la cappella Giugni, e le vetrate riconosciute dal Bologna sulla verticale della cappella Bardi, in Santa Croce, dicevo, sono ricordati dal Vasari gli affreschi con i 'Martirî degli Apostoli' nella Cappella Giugni, dunque dedicata ai Santi Apostoli. Il nome del pittore che le fonti a questo riguardo pronunciano concordemente, a partire dal Ghiberti che peraltro parlava genericamente di 'quattro cappelle e quattro

Figg. 7-8. Maestro di Figline, *San Francesco – San Filippo*. Worcester (Mass.), Art Museum.

Figg. 9-10. Maestro di Figline, *San Giacomo – San Pietro*. Roma, coll. privata.

tavole', è quello di Giotto, dal Libro del Billi, all'Anonimo Gaddiano, fino al Vasari. Ma già si è visto che la decorazione di una di quelle quattro cappelle, la Tosinghi Spinelli, può ragionevolmente credersi del Maestro di Figline, se all'esterno, sulla sua verticale, a riscontro delle 'Stimmate di San Francesco' affrescate da Giotto sulla fronte della cappella Bardi, esiste ancora l'affresco con la 'Assunzione della Vergine' (come si sa, la cappella era ornata da 'Storie della Vergine'), restituito acutamente dal Graziani all'anonimo di Figline.

'Che questi affreschi – osservava il Longhi – non fossero accuratamente studiati dai ricercatori del primo Ottocento, per esempio dal Rumohr, e che di essi non si conservi neppure un ricordo grafico che invece non manca per gli affreschi Bardi e Peruzzi) già depone a disfavore dell'attribuzione vasariana a Giotto'. E lo stesso potrebbe dirsi allora per i perduti affreschi della Cappella Giugni, se pure non devono prendersi in qualche considerazione le ben note tavolette del Maestro del Crocifisso Corsi [16], o addirittura i due laterali del polittico Stefaneschi, come riflessi (ma questi ultimi comunque di diretta ispirazione giottesca), dei perduti 'Martirî' citati dal Vasari. Che in tal caso sarebbero da ricomporre idealmente dentro i termini della cultura di Giotto e della sua bottega.

In ogni caso il memorabile polittico che il Maestro di Figline eseguì per una importante chiesa francescana, e che, dedicato agli Apostoli, poté figurare, tra affreschi suoi o di altra mano (di Giotto stesso?), nella cappella in Santa Croce che i Giugni avevano voluto per quella devota intenzione [17], fu per essere l'opera forse più ambiziosa del pittore, dove si concentrano alcune intuizioni fra le più alte ed intense del suo solitario percorso poetico, ormai giunto al suo apice e forse alla sua conclusione. Né il riflettere su quale dovette apparire l'organismo pittorico e decorativo del polittico, intuibile dagli indizi forniti dalla bellissima cornice mistilinea dalla tavoletta Lee, sarà inutile per decifrare meglio l'arcano meccanismo culturale e fantastico del maestro, capace ancora di toccare le note più commosse, come può apprezzare chi abbia visto la ormai celebre 'Pietà' del museo bostoniano (*fig. 3)*.

Ad onta dell'epoca ormai inoltrata in cui il polittico dovette essere eseguito (e tutto mi fa credere, per quanto fin qui si è detto, che spetti forse al finire del terzo decennio del Trecento, quando inizia Maso e Ambrogio giunge a Firenze), la composizione, nella tavola Fogg, è ancor tutta diradata, simmetricamente bilanciata e ritmata da così profonde e

lente cadenze da qualificarsi solennemente arcaica, vale a dire pronunciata quando il segreto del più dotto latino non era ancora perso nella mente degli artisti che avevano assistito ai fasti dell'arte dell'ultimo Duecento.

Che così fosse per il Maestro di Figline già lo abbiamo assodato per altre vie. La tavola del Fogg Museum fornisce tuttavia un'altra buona traccia se ci si avvede – come del resto l'Offner non mancò di notare – che il modello evocato per la propria più colta e gelosa anamnesi intellettuale è ancora un modello duecentesco, e di Giotto, ma del primissimo Giotto; quello che compare ancora meticciato di antico nelle più antiche 'Storie bibliche' dei registri alti della Chiesa superiore di Assisi. Quella idea di Giotto nella sua 'Deposizione', dove il maestro aveva offerto con sorprendente precocità tutta la misura della sua rivoluzionaria tensione linguistica, sia per lo spazio misurato tra rocce e figure, sia per la fisicità imminente del corpo del Cristo, irrigidito da una volontà tremenda di consistenza plastica, ritorna per mano del Maestro di Figline come una testimonianza a quanto di decisivo aveva determinato la nascita stessa della pittura moderna. Ma egli ripensa a quell'evento mediante l'azione di personaggi in tutto attuali, che vestono nuovi panni e liberamente recitano il loro agire (la Vergine che sviene, come è d'obbligo nella regia delle crocifissioni, è una interpolazione iconografica singolarissima); dove echi ed accenti delle lingue moderne d'Occidente ne emanano o vi rimbalzano per trame insondabili, e senza remore di sorta. Si sente che la 'Deposizione' Rockefeller ai Cloisters, del Maestro del Codice di San Giorgio, doveva nascere negli stessi anni. Ma anche in questo dipinto supremo quel maestro, tanto più in Firenze che in Siena, ascolta altre risonanze, di un gotico già filtrato ed adulto; non più il canto di questi antichi ritmi liturgici, intervallati dalle abissali pause gregoriane; non più questa verità di sospiri, di pallori e di pelle vista e toccata con una sensualità destata, con arcana innocenza, dalla passione mistica medievale. La stessa che anima e dichiara antica la corposa umanità, grave e contadina, dei 'Santi' maggiori, tanto più antichi, per estrazione sentimentale, del linguaggio delle forme che vi si liberano verso un incredibile accumulo barocco degli elementi del primo gotico di Assisi e di Toscana, iscritti in un rovello complicato, ma con lucentezza lenta e ottica implacabile. Ed è ciò che ormai impone uguale distanza a Giotto, già tutto concluso, e a Giovanni da Milano che giungerà a Firenze non pochi anni dopo.

Note

[1] Vedi il mio *'Frammenti di Lippo di Benivieni'*, in 'Paragone' 267 (1972) p. 3 e segg.
[2] R. Offner, *Corpus...*, sect. III, vol. VI, p. V.
[3] A. Graziani, *Affreschi del Maestro di Figline*, in 'Proporzioni' I, 1943, p. 66 e segg.
[4] R. Offner, *op. cit.*, pp. 75-76.
[5] *Ibid.*, p. 94 e tav. XXX. La tavola misura cm. 100 x 67.
[6] *Ibid.*, pp. 23-24 e tav. V. Ma si veda anche G. Previtali: *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 114, e figg. 185-190, che mette opportunamente a confronto questa con altre simili immagini fiorentine del Battista prodotte nella cerchia giottesca, in prevalenza dal suo 'Parente di Giotto'.
[7] F. Bologna, *Vetrate del Maestro di Figline*, in 'Bollettino d'Arte' 1956 (luglio-settembre), p. 193 e segg.; G. Marchini, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, p. 27 e segg.; *Idem, Il giottesco Giovanni di Bonino*, in 'Giotto e il suo tempo' (atti del congresso), Roma, 1971, p. 67 e segg.
[8] P. Scarpellini, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in 'Giotto e i giotteschi in Assisi', Roma, 1969, p. 215 e segg.
[9] Si veda R. Offner, *op. cit.*, p. 75, nota 2, dove lo studioso si impegna a interpretare la inconsueta foggia del trono come simbolo del Trono di Salomone, *Sedes sapientiae* secondo la simbologia medievale illustrata dai 'Sermoni' di Pier Damiani, diffusa soprattutto nel nord d'Europa, ma non ignota in Toscana.
[10] F. Bologna, *op. cit.*, pp. 198-199. Del tutto indipendentemente giungeva alla stessa constatazione, circa la derivazione del trono di Figline da quello centrale nella 'Visione dei troni' fra le storie francescane di Giotto, anche l'Offner nel volume citato del *Corpus*, che usciva nello stesso anno, ma senza trame utili deduzioni nel senso indicato dal Bologna e anche per noi ovvio.
[11] R. Offner, in 'Art in America', XXIV (1926), p. 160 e segg., ristampato nei suoi *Studies of Florentine Painting*, New York, 1927, p. 49 e segg.
[12] R. Offner, *Corpus...*, vol. cit., pp. 90 e 92, tav. XXVIII e XXIX.
[13] Intendo infatti affermare che nessuna delle opere riferite al Maestro di Figline, anche in recenti occasioni, e non menzionate in questo contesto, mi sembrano da confermare nel suo catalogo; non esclusa la bellissima sinopia con un 'Sant'Onofrio', in Sant'Ambrogio a Firenze.
[14] L'Offner *(op. cit.*, p. 82) forniva le misure errate, di cm. 90 x 47.
[15] R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in 'Proporzioni', II (1948), p. 53.
[16] A. Conti, in un recente articolo *(Pittori in Santa Croce: 1295-1341*, in 'Annali della Sc. Normale Superiore di Pisa', 1972, p. 251, cita cortesemente un mio parere, espressogli oralmente, circa il possibile rapporto fra le tavolette del Maestro del Crocifisso Corsi e i perduti affreschi della Cappella Giugni; ma mi corre l'obbligo di soggiungere, alla luce di queste ultime riflessioni, di ritenere oggi il collegamento assai più problematico, da articolare in due ipotesi distinte, dove, in pro di quella giottesca, interverrebbe l'esame di altro materiale, fino alle predelle di Masaccio a Berlino.
[17] Giovi inoltre notare che i due polittici superstiti quasi certamente provenienti dalle altre cappelle dello stesso transetto di Santa Croce, vale a dire quello di Giotto e aiuti del Museo di Raleigh, coll. Kress, e quello di Taddeo Gaddi della collezione Bromley-Darenport, sono di misure del tutto analoghe, rispettivamente poco più e poco meno ampi di questo del Maestro di Figline, che raggiungeva una larghezza di circa 250 centimetri.

Maestro di Figline
Madonna in trono col bambino, angeli e santi
Figline Valdarno, Collegiata di Santa Maria

Antonio Quattrone
Documentazione fotografica del restauro

microstudi 1
Federico Canaccini e Paolo Pirillo
La campana del Palazzo Pretorio
Aprile 2008

microstudi 2
Miles Chappell e Antonio Natali
Il Cigoli a Figline
Luglio 2008

microstudi 3
Paolo Pirillo e Andrea Zorzi
Il castello, il borgo e la piazza
Settembre 2008

microstudi 4
Michele Ciliberto
Marsilio Ficino e il platonismo rinascimentale
Maggio 2009

microstudi 5
Paul Oskar Kristeller
Marsilio Ficino e la sua opera cinquecento anni dopo
Luglio 2009

microstudi 6
Eugenio Garin
Marsilio Ficino e il ritorno di Platone
Settembre 2009

microstudi 7
Roberto Contini
Un pittore senza quadri e un quadro senza autore in San Pietro al Terreno
Novembre 2009

microstudi 8
Cesare Vasoli
Marsilio Ficino
Novembre 2009

microstudi 9
Carlo Volpe
Ristudiando il Maestro di Figline
Dicembre 2009

Di prossima pubblicazione:

Bruno Bonatti
Luigi Bolis. Uno dei Mille

Giancarlo Gentilini
A Parigi "in un carro di vino": furti di robbiane nel Valdarno

Giovanni Magherini-Graziani
La Casagrande dei Serristori a Figline

Damiano Neri
La Chiesa di San Francesco a Figline

Giulio Prunai
Noterelle sul breve dei sarti di Figline del 1234

Giorgio Radetti
Francesco Pucci, riformatore fiorentino e il sistema della religione naturale

Pietro Santini
1198: il giuramento di fedeltà degli uomini di Figline al Comune di Firenze

Finito di stampare in Figline Valdarno
nel mese di dicembre 2009

microstudi 9

Collana diretta da Antonio Natali e Paolo Pirillo

Grafica: Auro Lecci · *Fotografia*: Antonio Quattrone · *Stampa*: Tipografia Bianchi